Número 1, mayo de 2006



5 guineas

Falsificaciones, mentiras y falsedades

Aquí tenemos, por fin, el primer número de la revista **5guineas**, una publicación dedicada al cine, a la literatura, al pensamiento y a la creación. No pienses que somos demasiado ambiciosos, es que no sabíamos en qué berenjenal nos metíamos.

INDICE

La redacción



Cuando planteamos con cierta ingenuidad la posibilidad de crear una revista, algunos no habíamos pensado en Internet, y en poco tiempo teníamos delante un proyecto de revista y un blog. Todo por **5guineas.**

En algún momento, nuestras dudas sobre la necesidad de más información que incrementara el ruido disperso por la red nos hicieron replantearnos el proyecto. ¿Por qué entonces una revista cultural más? Principalmente por la idea de centrarnos en un tema durante periodos de tiempo y mostrar un resultado final en ella.

Los que nos han seguido a través del blog (5guineas.blogspot.com) habrán podido comprobar que hay en estos inicios algo de Orson Welles (ya quisiéramos). Tanto el nombre **5guineas** como el tema del primer monográfico, *Falsificaciones, mentiras y falsedades*, salen a relucir a partir de él. Su película *Fraude,* que habíamos visto recientemente, nos pareció que ofrecía un asunto sugerente.

En esta primera etapa hemos tratado sobre *Imposturas* de John Banville, *El buscapié* ¿de Cervantes?, Henry James y lo real, Borges y *El Quijote* ¿de Menard?, *Tabú* y el cine documental,... En éstos y otros artículos el tema de la realidad y su representación, la autoría, la originalidad, etc., han despertado una veces más interés que otras. Pero bueno, estamos satisfechos de estar redactando este saludo para el primer número de **5guineas.** Una simple idea de revista y el principio de un proyecto que esperamos que siga adelante gracias a vuestra colaboración. Un saludo.



Arquera, *My Colors* (detalle)

Fake, un experimento en la esencia del cine

Juan Cobos





Para Orson Welles la fase de montaje en el cine tuvo desde sus inicios una importancia fundamental. Pero en sus primeras obras contó con dos hombres casi de su misma edad, con capacidad de riesgo y entrega total a sus ideas: Robert Wise y Mark Robson, que muy poco después, rondando los 30 años, pasarían a la dirección con algunas buenas películas en sus carreras.

En ese corto período, su posición en RKO, con excelentes técnicos y un contrato que le permitía trabajar con gran libertad, siempre que los presupuestos no superasen determinada cifra, trata de ejercer, como en la radio y en el teatro antes, varias funciones simultáneas: escritor, productor, actor y director. Esto entre los 20 y los 26 años.

El exilio europeo tuvo muchas efectos sobre su cine pero el más decisivo para su obra fue hacer de la necesidad virtud y dar al montaje una preeminencia que no necesitaba a tal grado en su etapa americana de los años 40 del siglo XX, aunque por motivos narrativos su intuición deslumbra con escenas de montaje como los desayunos de Kane y su esposa Emily que marcan el declive del matrimonio.

La falta de las bien engrasadas estructuras de un gran estudio con excelentes técnicos en todos los oficios, más la necesidad ineludible de financiar él mismo su cine, imponen un cambio radical en sus métodos de trabajo. Y esto le lleva a la aplicación con todas sus consecuencias de su premisa esencial en todos esos años: la sala de montaje es donde realmente se hacen sus películas.

El máximo ejemplo de este axioma es ***F for Fake*** que nace en España, Francia y Estados Unidos en 1973 y que acabará por ser su última obra terminada, aunque la sobrevive aún doce años.

Fake, un experimento en la esencia del cine

Juan Cobos



Con su pasión por la magia, Welles siempre entendió que el espectador es susceptible de otorgar su complicidad y que admite el engaño inteligente. Y esto desde la utilización de una óptica que modifica radicalmente la perspectiva real a todo tipo de mixtificación para crear una realidad nueva en la que el oyente o el espectador –en cine y en teatro– se eleva sobre la más chata cotidianidad.

De todo esto hay en *Fake*, pero no olvidemos que por las penurias económicas, ya en *Otelo*, su primer proyecto personal en Europa tras los fallidos de *Guerra y Paz* y *Cyrano de Bergerac*, ambas con Alexander Korda, hay varias Desdémonas además de Suzanne Cloutier que es la que principalmente vemos, y en *Campanadas a Medianoche*, la Doll Tearsheet, de Jeanne Moreau, y el mismo Falstaff de Welles no son siempre ni ella ni él en todos los fotogramas del film. Y es que la utilización de dobles tan frecuente en el cine –en especial para escenas de riesgo– aquí era pura necesidad de tiempo y dinero. Pero para ello hay que ser un maestro.

De esa pasión por el montaje en sus tiempos de penuria nace el experimento extremo, pues abre una línea nueva de cine, que es *Fake*, donde mezcla lo rodado por él con lo filmado por otros pero siempre sobre la vida de los que, como él, han hecho creer a otros en lo que no era solamente suyo. En la edición de la Criterion Collection en DVD los extras incluyen un material anterior de la BBC, muy completo, sobre Elmyr d'Hory como gran talento de la falsificación, y a ese precedente se refiere Welles con frecuencia, porque cuando él le encuentra ya ha estado en la cárcel de Ibiza y lo que más teme es que le extraditen a cárceles menos agradables. Cuando esa amenaza era inminente, una sobredosis de píldoras contra el insomnio acabó con esos angustiosos temores.

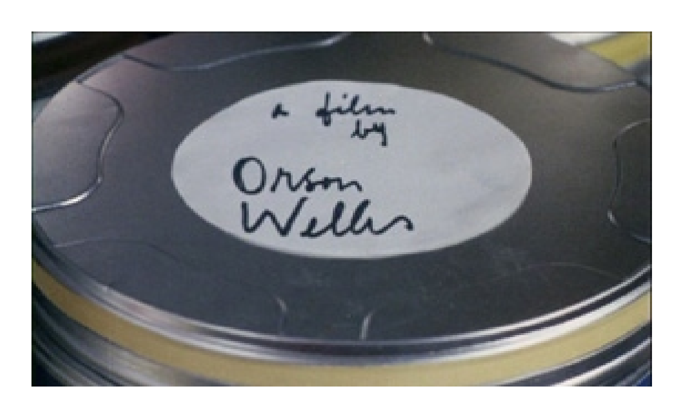
Esa pasión por el montaje le lleva a cinco años después a *Filming Othello* rodado en su lugar preferido –una sala con una moviola– donde charla con sus dos grandes amigos irlandeses, Michéal Mac Liammóir y Hilton Edwards (los que le dieron su primer trabajo profesional en el teatro) sobre el



complicado rodaje en Marruecos e Italia, donde los dos participaron, con diversos parones en los que Welles se empleaba como actor para reunir fondos y terminar a trancas y barrancas su obra.

Su firme convicción de que ha de adecuar sus medios a proyectos cada vez más individuales le lleva a reducir la parte más costosa del film que son los rodajes con los equipos que requieren y pasa a trabajar con las imágenes en la tranquilidad de una sala –desde los primeros tiempos en Europa compró su propia cámara y dos mesas de montaje que le permitían llegado el caso trabajar en su propia casa.

Pero, como decimos, en *Fake* la reducción del rodaje es máxima y con un equipo mínimo. Aprovecha materiales diversos, rueda segmentos, introduce el juego de simples pasos ante la cámara –Oja Kodar seguida por las miradas de los hombres o, en un truco genial, por los ojos excepcionales de Picasso– y falsifica lo que se ha tenido como concepto industrial del cine para convencernos de una realidad artística superior que él, de manera personalísima, ha creado con la yuxtaposición de imágenes



una riquísima explotación del mundo sonoro, en el que siempre fue único. Sin olvidar tampoco un fino sentido del humor que impregna todo este experimento.

Welles sentía pasión por la libertad y *Fake* le ofreció una enorme cantidad de placeres. Un material que François Reichenbach había rodado y le cedió, unos hechos que habían provocado escándalos periodísticos, y unos personajes que eran como le gustaba decir a veces, por lo general refiriéndose a personajes españoles indefinibles de otro modo, “simpáticos y pícaros”. A esto se unía su propia hazaña con la falsa transmisión radiofónica de *La guerra de los mundos* en los inicios de su carrera, más su particular ajuste de cuentas con otro personaje increíble, Howard Hughes que, a su modo, en varios aspectos de su biografía tenía no poco de Charles Foster Kane.



Como en los ejercicios de magia y en ese espacio mágico que es el teatro, como lo es la radio cuando nos hace imaginar lo que sólo en nuestra mente podemos ver, Welles en *Fake* exige nuestra participación activa, como siempre nos pide que salgamos al encuentro de lo que nos propone, poniendo mucho de nuestra parte, de nuestras informaciones, de lo que supone el mercado de arte. El crítico Robert Hugues en un excelente serie cultural para televisión, *El impacto de lo nuevo*, hizo un estudio penetrante de lo que el mercado ha hecho con la misma creación artística y de cómo las altas cotizaciones pueden cambiar los criterios apreciativos de los que contemplan una obra plástica.

Aquí la referencia de Welles –verdadero experto en artes, lector empedernido y de un variado espectro cultural, y con excelente formación musical–, es sin duda a su propia tragedia en la parcela del arte que él ama más, el cine. Y esto conecta con su extasiada contemplación del esplendor de la catedral de Chartres y su gozosa reflexión de que no hay un autor que la firme sino que es obra de los hombres, de todos los hombres que allí trabajaron durante sus vidas.

Como un escritor puede pasar meses retocando, reformando, puliendo un texto, Welles, a quien acompañamos durante meses en la sala de montaje y en la sonorización de *Campanadas a Medianoche*, era incansable en afinar hasta límites increíbles, con su excelente oído musical, el ritmo de las imágenes hasta hacer del montaje un arte, alabado por todos los grandes talentos del cine, pero empequeñecido en el 99 por ciento del cine que se ve.



El gran Houdini y la técnica del fraude
José Luis Bueno



Aunque el asunto principal de *Fraude* es el de los casos Elmyr de Hory y Clifford Irving, todo en esta película confluye en la excepcionalidad de un artista como Orson Welles que se pregunta sobre el arte y el alma humana. Para ello, a través de una técnica que podríamos llamar del engaño, realiza una película distinta a todas las que hizo.

El inicio es una paradoja: la película todavía no ha comenzado y se está filmando otra. Bajo la apariencia de la realidad–documental vemos a Welles en una estación interpretando a un mago y cuando ha llegado el momento, simplemente se dirige a un panel blanco que queda a su espalda, la imagen se acerca y la estación desaparece. Ha atravesado el espejo a la ficción con la sencillez y el descaro de un truco de magia, en un mismo plano. Cuando este panel es retirado, quiere rasgarnos el ojo con la novedad de un decorado formado por líneas, ángulos rectos y algo de iluminación. La profundidad de campo y los grandes angulares con intención dramática, existencial, han sido sustituidos por una estética de corte reflexivo a través de unos paneles semitransparentes. Hay



aquí, y en casi toda la película, un desinterés por la representación de la realidad que quiere llegar a lo que hay detrás de ella.

En la segunda parte, cuando va a comenzar a tratar el caso de los falsificadores, afirma que todo lo que vamos a ver durante la próxima hora será basado en hechos reales. La advertencia crea dudas, y un par de minutos después nos dice: *...se llama Oja Kodar. Pero esto pertenece a otra película sobre el deporte de mirar a las chicas*. En esta parte, basada en la técnica del cameo y en gran medida a partir de las imágenes grabadas por François Reichenbach, Welles ya no es mago ni narrador, es un personaje “real”, le vemos convivir con los artistas–falsificadores. Si nos fijamos, como director no ha renunciado a su concepción de la puesta en escena basada en el actor, pero



sí al plano secuencia. Casi toda la película es un collage de múltiples imágenes que se suceden con rapidez y se definen unas a otras.

Otra de las técnicas que utiliza para quebrantar nuestra percepción de la realidad es la de la metaimagen. Y es que Welles se revela intermitentemente como un montador arropado por sus rollos de película y un monitor que le otorga la calidad de "lo real" a la imagen que la contiene. Por las características de *Fraude*, parece querer decirnos que todo es cuestión de montaje, que ahí es desde donde él narra, no filmando. Además de las afirmaciones y las preguntas que plantean los personajes (Fraude *es un fraude y Elmyr sería un falsificador de falsificadores... un Paganini de la paleta*), hay en todo este ir y venir de imágenes que se contienen y se suceden con rapidez, así como en la posición de la cámara, una definición de la película que la asocia a lo adulterado, y la sitúa frente a una línea de cine que viene cuestionándose desde los orígenes la representación de la realidad y la casi exclusividad del poder de la imagen, a la vez que distancia al autor de cualquier juicio ético sobre los falsificadores para finalmente incluirse entre ellos. Tan sólo desde el montaje parece imputar por momentos al mantener el silencio de los primeros planos tras las intervenciones de Clifford Irving y Elmyr de Hory en lo filmado por Reichenbach. Aquí está parte de la base de este falso documental.

Cuando se habla del *documentary* o falso documental aparece *Fraude* como la obra que traza las líneas del género al tratar la falsa historia de los falsificadores Elmyr de Hory y Clifford Irving. Sin embargo, creo que es la historia final del abuelo falsificador de Oja Kodar y Picasso la que se ajusta mejor a como se ha desarrollado luego. Películas como *The falls*, 1980, de Peter Greeneway, *Zelig*, 1983, de Woody Allen, *Cravan vs Cravan*, 2002, de Isaki Lacuesta, CSA: *Confederate States of America*, 2003, de Kevin Willmott, se agrupan básicamente porque todas ellas son documentales que operan sin tapujos sobre una historia inventada, y en la mayoría de los casos verosímil. La particularidad que veo en los casos de los falsificadores es que, aunque se realiza un falso documental a través del montaje (parte del material no está filmado con



esta intención, sino para un documental televisivo), en el tema parte de unos hechos que han sucedido: las falsificaciones de estos dos personajes reales. Y aquí, Welles, además de entretenernos con una historia ficticia o provocar nuestra reflexión, consigue hacernos dudar sobre lo que hay de veracidad en lo narrado, que también lo hay. Por todo lo que comprende, si *Fraude* crea el falso documental, a la vez lo supera; es definitiva.

Tras los casos Elmyr e Irving, Welles, ante la catedral de Chartres, deja de ser por un momento el falsario y pasa a ser el hombre que se pregunta por la trascendencia de la vida y el arte. Tenemos aquí al Welles de siempre en una posición existencial sobre la identidad en el ser humano que cuestiona desde *Kane*. Aunque es cierto que en algunos momentos Welles sugiere la comparación que otras veces se ha hecho en el cine con el taller colectivo, ante la catedral plantea además la importancia, o la tanta



importancia (...quizá el nombre de un hombre no importe tanto) del autor en la obra, la autonomía del arte.

Ya en la última parte, en la escena en la que Oja y Welles nos cuentan la historia de la ira de Picasso cuando éste no reconoce sus cuadros expuestos, la “realidad” y la representación se suceden alternativamente en un mismo plano por medio de continuos “cambios de máscara”. Los actores interpretan a más de un personaje sin cortes en la filmación ni manipulación de ningún tipo. Le dice el abuelo de Oja a Picasso: *Si muero necesito algo, algo, para ser real. Necesito creer que el arte en sí es real. Si no lo es señor... Picasso, usted pasa tan fácilmente de un periodo de Picasso a otro. Cambia como un actor, igual que un falsificador. ¿No me daría a mí que le admiro tanto una muerte feliz? ¿No puede dejarme morir sabiendo que al fin pude darle algo nuevo al mundo? Todo un periodo Picasso. ¿Me lo concederá?* Aquí, además del asunto del arte, la verdad y su trascendencia, llama la atención la sutileza con la que de nuevo se refiere a la relación autor-



-obra. Creo que el análisis que se haga tomando como referente esa posibilidad de cambio súbito entre periodos sería válida para *Fraude* que los tiene y lo es en la filmografía del cineasta. Para los decorados utiliza de nuevo los paneles semitransparentes con esa intención de eludir la representación de la realidad. Y se sale de esta parte como se llegó, viendo a los ayudantes retirar los paneles de la ficción. Es posible que la limitación de los medios incidiera en favor de la película, pero también hay en ello una manera de concebir el rodaje como un producto casi artesano, familiar, y no como industria.

En definitiva, podría decirse que Welles ha estado jugando con el espectador a través de una técnica basada en el engaño. La multiplicidad de asuntos, el escamoteo de la realidad, la variedad del material, el uso de la música, los numerosos personajes que interpreta y la constante confrontación entre lo verdadero y lo falso nos obliga a un permanente posicionamiento y nuevas sorpresas en cada visionado. Cualquier interesado en Orson Welles que no conozca *Fraude*, reconsiderará lo que creía sobre su persona y su arte, porque no le parecerá estar ante el mismo director de las más o menos recientes *Campanadas a media noche*, 1965, y *Una historia inmortal*, 1968. Documental, ficción, diversos niveles de representación, autoría, todo ello parece querer llevarnos a buscar las relaciones con el arte de vanguardia. Creo que si estas conexiones existen lo hacen en Welles como elementos comunes, compartidos por un momento determinado, y después de haber pasado los excesos y los propios límites de los movimientos de vanguardia de los años sesenta. Diría que más que un guiño es una lección para los jóvenes artistas americanos. De hecho, el papel que el cineasta representa en la historia del cine no es comparable a la que han podido tener las películas que produjeron estos movimientos. En dirección opuesta, lo que sí es un hecho es que algunas de las teorías cinematográficas que más han podido influir en el análisis del cine en las últimas décadas, surgieron a partir de los sesenta unas veces desde su obra, otras aplicadas a ella como máximo paradigma. Y es que por más que comparemos, todas sus películas sólo tienen el sello Welles.

El caso Romand: toda una vida en el infierno

Daniel Vigo



Todos mentimos en algún que otro momento de nuestras vida, la sociedad en la que vivimos nos exige enredarnos en un juego de apariencias, en las que a veces es difícil no ocultar nuestras carencias o defectos y exagerar nuestras virtudes. Pretendemos así acercarnos a modelos de éxito donde la vanidad suele ir emparejada con el dinero y la prosperidad profesional. Pero lo que en nuestro caso no suele llegar más allá de mencionar algunas medias verdades o pequeñas mentiras, en el caso de los mentirosos compulsivos una mentira lleva forzosamente a otra, y del uso de los engaños se cae rápidamente en el abuso. Dice un dicho popular “se pilla antes a un mentiroso que a un cojo”, pues bien, en algunos casos habría que decir que hay virtuosos de la farsa que no son tan fáciles de pillar:



Marie Lidén, *Intruders through the Backdoor*

Jean-Claude Romand sin duda fue uno de esos; llenó su vida de mentiras, y cada vez que decía una, ponía un nuevo ladrillo a su alrededor en una aterradora cárcel en la que se iba metiendo y de la que cada vez le sería más difícil salir. Imaginarse la vida de que Romand llevó durante tantos años, no deja de ser la compleja representación de una tortura lenta e inmutable, porque su increíble engaño no duró unas semanas o unos meses, lo inaudito del caso Romand es que el infierno en el que se convirtió la vida de Jean-Claude Romand se sostuvo durante dieciocho años.

La mañana del 9 de enero de 1993, Jean-Claude Romand mató de un disparo primero a su esposa, después a sus dos hijos y finalmente a sus padres. Los mató porque ya no sabía cómo seguir mintiendo sin ser descubierto, y ante la inminente posibilidad de que su vida se derrumbara como un castillo de naipes, decidió asesinarlos para que nunca sufrieran la decepción de saberse engañados. Luego incendió la casa con la intención de suicidarse, pero el destino quiso que su suicidio quedase encuadrado en la categoría



De tentativa y que la culpa le siguiese arrastrando durante el resto de sus días. El episodio conformaría uno de los casos de crónica negra que más eco haya tenido dentro de la prensa francesa, generando ríos de tinta y miles de lectores intentando asimilar uno de esos hechos que demuestran que la realidad supera a la ficción.

Hasta los trágicos hechos, Jean Claude Romand era para su familia y amigos un prestigioso médico de 38 años, que trabajaba de profesor de investigación cardiológico para la Organización Mundial de la Salud. Cada día cogía el coche y se iba a su lugar de trabajo como cualquier padre de familia y por la noche volvía de nuevo a su casa donde le esperaban su mujer y sus hijos. Pero el asunto comienza a chirriar cuando a uno se le aclara que Romand nunca pasó del segundo año de la facultad de Medicina, y que por tanto nunca trabajó como médico para la OMS. Una mentira tras otra, y una incapacidad para enfrentarse con la verdad, le llevaron a mantener la más increíble de las imposturas. ¿Y de qué vivía entonces Romand si no trabajaba de médico? Durante dieciocho años Romand vivió del dinero "prestado" por sus familiares y amigos; conseguía ganarse la confianza entre sus círculos de conocidos mostrando buenos conocimientos sobre inversiones, y una vez lo lograba, les proponía guardar sus ahorros a rendimientos más que aceptables, para que pudiesen disfrutar de cómodas jubilaciones. Dinero que él utilizaba para continuar viviendo, y que le servía para ganar algo de tiempo en un reloj que siempre jugaba en su contra. El asunto tenía irremediablemente que explotarle un día u otro, y efectivamente así sucedió cuando algunos de sus amigos y familiares decidieron reclamarle esos ahorros para comprarse algún capricho o invertirlos en algún tipo de negocio. Jean Claude Romand carente del dinero con el que llevaba manteniendo a su familia se vio acorralado; cansado de dar múltiples excusas decidió terminar con la mentira esa fatídica mañana de 1993, en las que armado con una escopeta de caza asesinó a sus seres más queridos.

Al igual que Capote mantuvo esa anómala relación con los asesinos de la familia de Clutter



que le llevaría a escribir su consabido *A sangre fría*, el escritor Emmanuel Carrère mantuvo una correspondencia con el preso Jean Claude Romand que le llevó a escribir el que es su más conocido libro: *El adversario*. Un título que de alguna manera refleja esa extraña mezcla de complicidad y proximidad con el enemigo, pues como si de una partida de ajedrez se tratase, el contrincante se mantiene a apenas un metro de distancia, y sin embargo nunca podemos estar seguros de cuál será su próximo movimiento. Algo así hubiera sentido su esposa, si después de tantos años hubiera podido ver con los ojos de Wakefield un día de trabajo de su marido, verle subirse en el coche y verle a continuación parado en alguna área de servicio, sentado en su asiento con la mirada perdida esperando el lento paso de las horas.

Hace un par de años se estrenó en el Festival de Cannes la película que lleva el mismo título que el libro, aunque la película pasase sin pena ni gloria por los cines españoles, habría que destacar el trabajo de su actor principal Daniel Auteuil, y la Sutileza del hilo narrativo que perfila con bastante acierto el abismo al que Romand se veía abocado. Esta última versión fue rodada por la actriz y cineasta Nicole García, pero el caso Romand resulta tan perturbador que son otras también las películas se han inspirado en esos hechos, desde la adaptación española *La vida de nadie* rodada por Eduard Cortés y con José Coronado como protagonista; la también francesa *El empleo del tiempo* de Laurent Cantet, o la comedia de Chiqui Carabantes *La vida de nadie*, donde si bien no es una adaptación fiel, si que encontramos múltiples referencias al caso Romand, pues narra una vida ficticia de un joven que para eludir las responsabilidades con las que le apremia su familia, se inventa un empleo y cada mañana sale desde su casa con traje dispuesto a cumplir una jornada laboral imaginaria.



Marie Lidén, *Intruders* ... (variación)



Vidas edificadas desde las mentiras, que destapan los interiores viciados de lo que Guy Debord denominó como la *sociedad del espectáculo*. Películas que reflejan ambientes asfixiantes porque son el puro reflejo de algunos de nuestros más temidos temores: el temor a perder un trabajo; el temor a convertirse en un paria ante el resto de la sociedad. Parece que irremediablemente nos movemos en una sociedad de apariencias, donde el mito de que la verdad no hará libres, sólo está al alcance de unos pocos. Una sociedad donde el papel de los verdugos se confunde fácilmente con el de las víctimas. Oímos que tal persona defrauda al Estado y lo criticamos, y luego sólo hace falta que tengamos la oportunidad para que nosotros mismos nos transformemos en estafadores. Sea como sea, si de algo estoy seguro, es de que tendremos que comenzar a acostumbrarnos a la aparición intermitente en las páginas de sucesos de otros casos como el de Jean Claude Romand.

Daniel Vigo tiene su blog en Lalibreria.blogspot.com



Marie Lidén, *Romper Stomper*.

El hombre que tropezó con la Shoah

Francisco Herrera



Seguro que la mayoría de ustedes recuerda el caso. Hace unos meses saltó a los medios de comunicación una noticia que dejó boquiabierta a buena parte del público: el presidente de la asociación Amical Mauthausen había mentido abiertamente y casi con un deje naif sobre su paso por los campos de concentración nacionalsocialistas y se había inventado un pasado de moralidad intachable, pero imposible de mantener ante la mirada escrupulosa de un historiador, el profesor Bermejo. El asunto, que ocupó por igual titulares y columnas, levantó una polvareda de insultos y opiniones enajenadas desde todos los frentes. Enric Marco, que así se llama el fabulador, consiguió lo que parecía imposible: aunar en el griterío a los neofalangistas de *Libertad Digital*
j

H. Pellikka, ***Auschwitz Gate***

con los restos del naufragio cenetista, pasando por todo el espectro zoológico político y periodístico.

De lo que no cabe duda es de que Marco pinchó en hueso. En la sociedad occidental actual parece que quedan pocos tabúes (con respecto a otras épocas, se entiende) que derribar. Pero hemos creado nuevos límites éticos cuya función debería ser impedir que caigamos en esa nada que tanto atraía a los existencialistas del siglo pasado. Una de esas fronteras se llama Auschwitz. Cada vez son más contundentes los argumentos a favor de convertir la Shoah en un *finis terrae* moral, con el riesgo, eso sí, de que el concepto se vaya deslizando hacia un tópico vaciado de su verdadero significado. De nada nos servirán las lecciones del Holocausto mientras sigamos impasibles ante los casos diarios de Sarajevo, no hace tantos años, o Bagdad, hoy mismo.

¿Por qué Auschwitz se ha alzado en nuestro horizonte moral como un monolito fronterizo? ¿por qué no el Gulag, las matanzas de los Jemeres Rojos o las masacres de los Grandes Lagos en los



noventa? Es evidente que la Shoah es un hijo espurio de nuestra civilización, el descendiente tarado del Siglo de las Luces, pero lo mismo se puede decir del Gulag soviético. ¿Acaso las altas cotas de crueldad alcanzadas por los Jemeres camboyanos no se alzan hasta los niveles nazis? Es probable que lo que nos lleva a considerar en la actualidad el sistema concentracionario como límite de lo infrahumano sea tanto el grado de tecnificación morbosa de ese ciclo de terror, tortura y destrucción del ser como la capacidad de los verdugos para asimilar ese vacío de sangre a la alta cultura europea. Jorge Semprún nos recuerda que Buchenwald se alzó en el mismo espacio por el que apenas siglo y medio antes Goethe paseaba del brazo de Eckermann. Y en esto llegó Enric Marco con su historia.

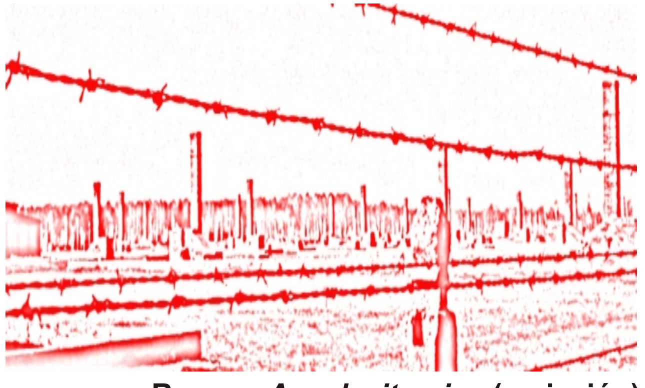
Desde luego Marco no ha contado precisamente con la benevolencia del público. Recuerdo con especial desagrado un par de columnistas del diario *La Vanguardia* que con un placer rondando en lo demoníaco lanzaron, sin ningún género de dudas, su *Zippo* intelectual al bidón de gasolina del auto de fe que en cuestión de días se estaba levantando en honor a la figura del falsísimo fabulista. De todo este espectáculo me llamaron la atención dos detalles. El primero fue el hecho de que, a pesar de la pasión con la que se arremetió contra el acusado, se vio que el tema no daba periodísticamente para más y quedó sepultado en el cementerio de las noticias desinfladas en cuestión de días. Una semana después de que el profesor Bermejo desenmascarara a Marco la cuestión había remetido como un falso sarampión. Desde luego, la cosa podría haberse estirado un poco más si Pérez Reverte hubiera retado a primera sangre al malandrín o si Maruja Torres le hubiera escupido aunque fuera vía articulito de marras, pero no había nada que hacer. El caso estaba para ser archivado. Por otro lado, también me sorprendió que los únicos que salieron en defensa, es un decir, del acusado fueran algunos novelistas, con Mario Vargas Llosa a la cabeza, que dieron en ver en todo este revuelo la consecuencia de una labor sorprendente de recreación de la realidad, a modo de fábula. Cogiendo el asunto con pinzas, Vargas Llosa elimina la cáscara pseudomoral para quedarse con su corazón narrativo. Vino a decirnos el novelista que podía llegar a sentir un tanto de envidia por el arrebato cuentístico de

Francisco Herrera



Enric Marco. El caso de la falsa víctima de los campos de concentración quedó visto para sentencia periodística pero no dio tiempo a que el juez levantara el mazo. Todo quedó en agua de borrajas. Creo que la razón de ese olvido acelerado fue la extrañeza misma del caso. La justicia no podía hacer nada, los periódicos se aburrieron y los novelistas se fueron por los cerros de Úbeda. Y ahora ¿qué hacemos con Marco?

Si nos paramos a analizar al menos superficialmente el trato concedido a esta mixtificación veremos que se ha producido un deslizamiento en la gradación del hecho. Como el mismo fabulista ha reconocido, su discurso era en buena parte falso. No me interesan las polémicas de qué parte era la verdadera y con qué esgrima moral se puede defender esa postura. Marco mintió y nos regaló a todos nosotros, el público global de los medios, un cuento chino, una biografía vital esencialmente falsa. Los columnistas inquisidores han convertido la historieta en un fusilamiento público y sin apelación, han elevado la falsificación, que en un principio es moralmente insípida, al nivel de fraude (y no añadieron la coletilla "de ley" porque el código penal no les dio cancha). Vargas Llosa y sus secuaces cuentistas, por su parte, bajaron el listón ético y convirtieron la falsedad en simple ficción, arrimando la fantasía terrorífica de Marco a sus propias fabulaciones. En relación con esta cuestión hay que recordar que las voces de la Shoah, las que desde la experiencia del testigo superviviente y, en algunos casos, del narrador literario han intentado aprehender (que nunca comprender) el hecho del ser concentracionario, siempre se han sentido ineficaces a la hora de enfrentarse con el núcleo incomprensible de Auschwitz: como seres humanos no estamos preparados para entenderlo. Hanna Arendt lo intentó convirtiendo a los verdugos en seres banales. Enric Marco quiso resolver la ecuación de un plumazo, no banalmente, sino de una forma más bien burda. ¿Estamos ante una ficción o fraude? Más bien ante un falso testimonio y un dilema real: quizás no estemos preparados para juzgarlo.



Rossrs, *Auschwitzruins* (variación)



La biografía de Johann Sebastian Bach titulada *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach* se encuentra publicada por Editorial Juventud[1] sin ninguna alusión a su autor en la cubierta, en el lomo o en el interior del libro. Parece ocioso mencionar la autoría de un libro como éste, pues el nombre de la autora aparece ya en el propio título de la biografía de Bach. De hecho, cuando abrimos el libro nos encontramos en la solapa con que la primera edición de *La pequeña crónica* apareció en Alemania de forma anónima. Esta circunstancia no es de extrañar, pues a lo largo de todo el libro queda bien claro que es la propia esposa del *Kantor de Leipzig* quien narra su vida, por lo que no sería necesario especificar la autoría. Así que, a pesar del anonimato, es generalmente aceptado que la autora del libro es Ana Magdalena Bach: desde el Instituto Cervantes de Tánger[2], hasta el FNAC[3] o el Club del Lector[4], pasando por toda clase de expertos, críticos, musicólogos y profesores varios[5].

Sin embargo, una lectura más atenta puede hacernos sospechar acerca de la autenticidad de la autoría. Son numerosos los pasajes en los que encontramos rasgos románticos; por ejemplo,



el que Bach sujeta las manos de un joven y brillante alumno mientras agoniza en su lecho de muerte; o, en las últimas páginas del libro, cuando el propio Bach, instantes antes de su muerte, recupera milagrosamente la vista para poder ver por última vez el rostro de su amada esposa y sus adorados hijos.

Enrique Martínez Miura, consciente de estos detalles, se atreve a calificar el texto como falso y fuente espuria en su introducción a su libro sobre Bach, afirmando que *La pequeña crónica* habría sido "fantaseada a partir del libro de Forkel y sirve únicamente como testimonio del aumento del interés por Bach en el mercado editorial de los primeros decenios del siglo XIX"[6].



Lo cierto es que *La pequeña crónica* no fue escrita por la esposa de Bach, ni es un anónimo del siglo XIX, sino que la escribió una musicóloga inglesa llamada Esther Meynell, y apareció publicada por primera vez en Londres en el 1925[7] de forma anónima. Parece ser que el libro tuvo tal éxito que la autora se vio obligada a revelar su autoría, aunque después de casi un siglo las editoriales no se quieran dar por enteradas.

Esta resistencia por parte de las editoriales a la hora de reconocer la verdadera autora de *La pequeña crónica* se debe, en gran medida, a un prejuicio de nuestra época que, en lugar de hacer depender el valor ontológico de la obra de criterios artísticos, lo hace esclavo de la firma de su autor. Un hipotético manuscrito descubierto en nuestros días del puño de Cervantes tendría un valor incalculable, por el mero hecho de pertenecer a Cervantes, aunque su valor artístico sea muy inferior al del *Quijote*. El valor artístico queda sustituido así por el valor de la autoría o de la firma. Las paradojas que esto conlleva son múltiples, aunque nosotros nos limitaremos aquí al caso que nos ocupa: la valoración de una obra a expensas de su autor.

De la vida de Ana Magdalena Wilcken sabemos más bien poco[8]. Ha pasado a la historia, fundamentalmente, por su matrimonio con Bach; el anonimato acerca de su persona hubiera sido absoluto a no ser por esta circunstancia. Por supuesto, no conservamos nada escrito por ella. Suponemos que sabía escribir, pero desconocemos la calidad literaria de sus posibles escritos. A su favor, nos consta, los cerca de treinta años transcurridos junto a Bach. Es de suponer que sabría infinidad de cosas acerca de su vida. Pero ¿tanto como para escribir una biografía? Posiblemente, algunos especialistas sepan hoy más en conjunto sobre la vida de Bach que sus propios hijos o su esposa. Aunque, evidentemente, los más cercanos conocerían los detalles de su vida íntima, perdidos para siempre en la memoria de la historia. La pregunta es ¿qué valor tienen estos secretos íntimos? ¿Aportan por sí mismos mayor valor a la biografía de Bach?

Por otro lado, tenemos una musicóloga que vivió siglos más tarde que Bach. En su contra tiene, pues, el desconocimiento *directo* de la fuente, que por sí



mismo no es suficiente ni insuficiente para escribir una biografía. A su favor tiene conocimientos musicales para comprender la grandeza de la obra de Bach. Y, por supuesto, la habilidad necesaria para crear unos personajes tan creíbles y fieles a sí mismos como para engañar a expertos en música sobre la autoría del libro.

Las contradicciones de las interpretaciones sustancialistas del autor y su obra se muestra en el caso que tratamos en la sobre valoración de la firma en la preferencia de una autoría sobre la otra. Los editores juegan a la confusión, sabedores de que la biografía de Bach firmada por su propia esposa adquiere un valor añadido del que carece firmada por una desconocida musicóloga inglesa, aunque no podamos determinar este valor exactamente.

La autoría deviene de este modo en autoridad y dota de un plus inasible a la obra de arte. El mero nombre del autor impone una realidad ficticia al margen de la misma obra.

Existe, pues, una tensión permanente entre la obra artística y su autor. Tensión alimentada por de especialistas en la cuestión que son los encargados de adjudicar el valor de lo artístico y extenderlo más allá de su propia opinión. De tal manera que se crea *una realidad ficticia* acerca del autor y su obra que impide, o en el mejor de los casos dificulta, otras visiones diferentes.

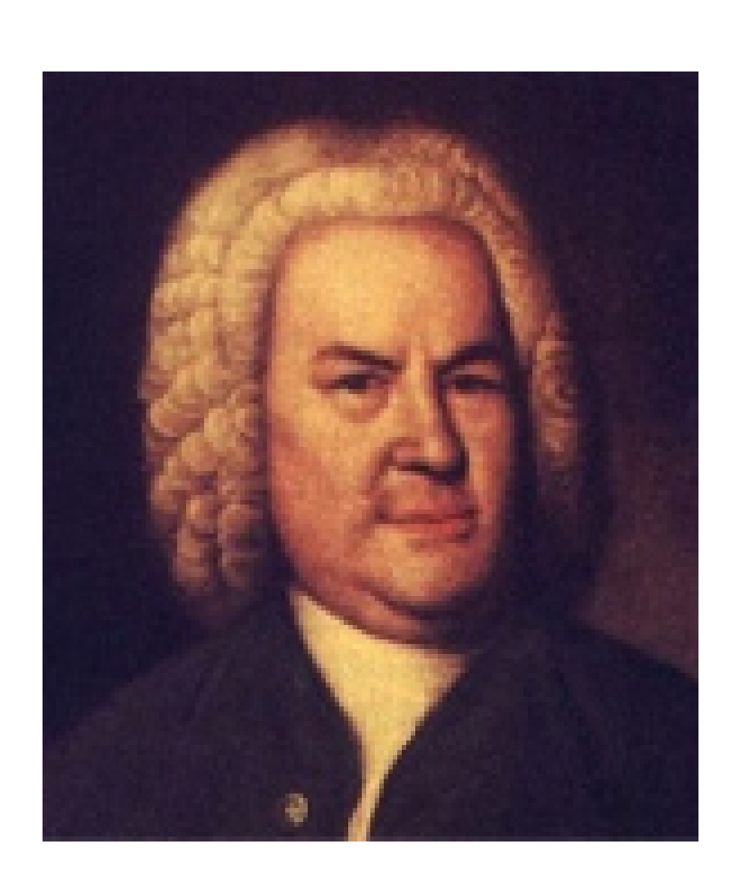
En este sentido, podemos encontrar magníficos ejemplos para ilustrar la problemática relación existente entre la obra y su autor. Homero, Cervantes y Shakespeare podrían ser algunos de ellos. El desconocimiento acerca de su autor no merma nuestra comprensión de la obra. Sus escritos, por su parte, no esclarecen la identidad del autor.

En el caso que nos ocupa, nos encontramos con que *La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach* podía haber sido escrita perfectamente por la segunda esposa del *Kantor de Leipzig*. Si tuviera la oportunidad de leerla, no habría, seguramente, ni una sola palabra que no firmaría gustosa pues, este libro -como los propios editores afirman-, “presenta una imagen exacta, humana y psicológica de la vida y obra de Johann Sebastian Bach”.



Sin embargo, existe una oposición generalizada a aceptar la verdadera autoría de *La pequeña crónica*. Y esta oposición se debe, en gran medida, a la deificación que se hace del autor. Llegando incluso a extremos como el que nos ocupa, en el que se prefiere a una hipotética autora, Ana Magdalena Bach -de la que no sabemos casi nada-, a su autora real.

Y es que el mero nombre del autor dota de una realidad ficticia a la obra y la convierte en lo que es: lo que nosotros queremos que sea.



Notas:

1.*La pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*, Editorial Juventud, Barcelona, 1940.

2.http://tanger.cervantes.es/Biblioteca/Fichas/Bach,%20Anna%20Magdalene_38372_35_1.shtml

3.http://www.fnac.es/dsp/?servlet=extended.HomeExtendedServlet&Code1=392130448&Code2=271&prodID=283131

4.http://www.clubdellector.com/fichalibro.php?idlibro=2076

5.http://www.filomusica.com/filo25/paloma.html

*6.*Martínez Miura, Enrique, *J. S. Bach*, Ediciones Península, Barcelona, 1997.

7.http://www.ahora.com.do/Edicion1211/SECCIONES/cultura3.html

8.http://es.wikipedia.org/wiki/Anna_Magdalena_Bach



Estas notas no quieren entrar a valorar el carácter moral y jurídico de una falsificación sino que cuestionan su consideración como "mentira acerca de la identidad ontológica de una imagen" o "imagen que miente"[1]. Esa idea de falsificación quiere situarse, creo que de una manera precipitada, en el lugar desde donde puede juzgarse algo como incierto o verdadero, y da por establecida la realidad ontológica del arte, cuando es posible que si el arte tiene una realidad ésta sea la de su permanente cuestionamiento.

1

Tras la liberación de Bélgica en la II Guerra Mundial, la policía holandesa descubrió el nombre de un banquero que había ejercido de intermediario en la venta a Goering del cuadro de Vermeer *Mujeres sorprendidas en adulterio.* El banquero reveló que había actuado en nombre de un pintor holandés de tercera categoría, H. A. Van Meegeren; el 29 de mayo de 1945 éste fue detenido bajo la acusación de colaboración con el enemigo. Ante la gravedad de la acusación Van Meegeren declaró que él nunca había vendido *Mujeres sorprendidas en adulterio* a Goering, que ese cuadro, y el mucho más famoso *Cena de*


Cena de Emaús

Emaús, así como otros presuntos Vermeer y dos Hooghs habían sido pintados por él. Para probarlo, Van Meegeren comenzó, en prisión, a falsificar el cuadro de Vermeer *Jesús entre los doctores*. El trabajo estaba casi listo cuando Van Meegeren supo que una acusación de falsificación había sustituido a la de colaboración. Por este motivo se negó a terminarlo, de forma que los investigadores no pudieran descubrir el secreto del envejecimiento de las falsificaciones. Para solucionar esta cuestión se organizó una comisión internacional de químicos, físicos e historiadores del arte que aplicó rayos X a los cuadros para saber si había otras pinturas debajo de ellas y que analizó los pigmentos usados.



Van Meegeren estudió fórmulas de pigmentos del XVII, usó brochas especiales y lienzos reciclados de pintores menores de la época, logró las grietas características de una vieja pintura e inventó una historia verosímil sobre cómo fueron a caer esas pinturas a sus manos (una vieja familia italiana se había arruinado y quería vender las obras bajo estricta confidencialidad). Sabía que las tintas viejas eran extremadamente firmes y era imposible disolverlas, por esa razón mezcló en la tinta un producto químico, el fenol formaldehído. Pero Van Meegeren fue descuidado con muchas de sus falsificaciones y la comisión de especialistas encontró en ellas rastros del moderno pigmento azul cobalto y del fenol formaldehído. Sobre la base de estas evidencias, Van Meegeren fue declarado culpable de falsificación el 12 de octubre de 1947 y sentenciado a un año de prisión. Sufrió un ataque cardiaco que le produjo la muerte el 30 de diciembre de 1947.

Al observar hoy las falsificaciones de Van Meegeren nos resulta difícil entender cómo pudieron ser atribuidas a Vermeer. Los personajes, como señala Dutton, parecen extraídos de viejas películas de los treinta, el rostro de la mujer en la *Cena de Emaús* (1937) nos recuerda al de Greta Garbo, los interiores son muy diferentes a los de las obras reconocidas de Vermeer, ni el espacio ni la luz tienen el mismo tratamiento. Sin embargo, algunos expertos en pintura flamenca no dudaron en calificar la *Cena de Emaús* no sólo como un genuino Vermeer sino como una de sus obras maestras; fue la autentificación que de ella hizo Abraham Bredius la que animó al Boyman Museum de Rotterdan a adquirirla. No tenemos por qué cuestionar la honestidad de Bredius; en el juicio contra Van Meegeren no se hallaron pruebas contra él ni contra otros expertos que también certificaron la autenticidad. ¿Por qué tuvieron, entonces, tanto éxito estas falsificaciones?

Aparte de la habilidad técnica que Van Meegeren demostró como falsificador, hubo una razón más profunda que puede explicar su éxito, algo que tiene que ver con la *percepción y* con la *expectativa*. Vermeer era un pintor en alza; basta recordar el papel de pintor aurático que juega en la obra de Proust: Swan camufla su vida ociosa asegurando estar entregado a la obra de Vermeer y el escritor Bergotte muere habiendo



comprendido lo incompleto de su obra después de haber descubierto *ce petit pan de mur jaune* en la *Vista de Delf*. En los años treinta estaban catalogados como originales unos cuarenta cuadros de Vermeer (hoy lo están treinta y ocho), un pintor cuya vida se desconocía y a quien fácilmente podrían atribuírsele no sólo nuevos cuadros, como ocurría con frecuencia, sino nuevas épocas en su desarrollo artístico, ignorados viajes a Italia o temas inusuales. Era, por así decir, un pintor *abierto.* El que súbitamente se descubriera un Vermeer muy distinto a los Vermeer hasta entonces conocidos pudo favorecer el éxito de la falsificación ya que ofrecía una nueva dimensión temporal del pintor y hacía coherente su maestría en todas las obras reconocidas, que ahora podían quedar recogidas en una etapa cerrada de su desarrollo artístico. Este nuevo cuadro introducía en su obra el factor tiempo.

La transformación en la forma de recibir a Vermeer que supuso la aceptación como original del *Emaús* sirvió de base para la aceptación de nuevas obras con un estilo similar al de este cuadro, que operó como clase precedente, y que se iban distanciando del estilo original de Vermeer. La percepción que se tuvo del pintor y de la pintura holandesa del XVII cambió durante esos años. Vermeer no fue sólo el maestro de los interiores y de los paisajes urbanos sino que se convirtió también en un pintor religioso capaz de plasmar en sus lienzos los rasgos duros y pálidos de unos rostros cercanos a los del Greco que, a la vez, mostraban un enigmático aspecto moderno. Esta nueva serie de cuadros religiosos, tan distintos de los hasta entonces reconocidos, hizo a Vermeer un pintor más completo. En la misma medida en que hoy vemos a dos pintores diferentes si contrastamos un original Vermeer con una falsificación Van Meegeren, muchos aficionados de la época (hay que recordar que también hubo quienes sospecharon desde el principio) veían dos estilos muy definidos de un mismo pintor.

Como en el *Pierre Menard* de Borges, pero en el sentido inverso, la percepción de los Vermeer de Van Meegeren cambió bruscamente al ser descubierta la superchería: de unas obras llenas de misterio que enriquecían la paleta de Vermeer y le otorgaban una



dimensión más profunda pasaron a ser vulgares pastiches de mediocre calidad compuestos con cierto ingenio. Hay una mutación en la percepción y en la valoración estética del cuadro al tener en cuenta por quién y cuándo ha sido pintado: una obra maestra de Vermeer pasa a ser una evidente falsificación que avergonzará de por vida a los expertos que la acreditaron. De la atribución del cuadro sí podemos decir que es o no falsa, pero no de las percepciones de ese cuadro. La percepción posee un valor en sí y ambas percepciones son *auténticas*.

El caso Van Meegeren muestra cómo puede percibirse un mismo cuadro (casi) simultáneamente como bueno o malo, interesante o banal, pobre o enriquecedor sin haber cambiado de gusto estético. Es como si el cuadro entrara en el campo de fuerza del pintor y quedara impregnado de valores que se desvanecen al salir de ese campo.

2

El cuadro *Joven sentada al virginal* fue tomado durante años por una falsificación más de Van Meegeren. En 1993 el coleccionista belga Frederic Rolin se lo mostró al especialista en arte flamenco de Sotheby's Gregory Rubinstein, quien declaró que



Joven sentada al virginal

podría tratarse una obra original; algo que pareció quedar confirmado por estudios posteriores. El 7 de julio del 2004 Sotheby's lo vendió a un comprador anónimo por dieciséis millones de libras esterlinas; precio en el que iba incluido el veinte por ciento de comisión.

Lo que una mirada no puede alcanzar lo descubre el experto que al reconocer algo como auténtico lo *hace* auténtico. La autenticidad y la falsedad no son cualidades sustanciales, no recaen en la obra misma sino en un agente externo que le atribuye una u otra. El problema está en que los criterios de autenticidad también cambian de una época a



otra. Clifford Irving, el biógrafo del falsificador Elmyr de Hory y el falso biógrafo de Howard Hughes, declara en *Fraude* que existen falsificaciones porque existen expertos, y fue Elmyr de Hory quien le enseñó que jamás había que temer a un experto. Efectivamente, cuando éstos analizaron las cartas que supuestamente había enviado Howard Hughes a Irving, las encontraron auténticas. Por supuesto, eran falsas.

Esto vuelve a cuestionar las relaciones entre la realidad, el lenguaje y el carácter supuestamente representativo de éste. Como pone en evidencia la atribución del experto, el *l*enguaje no solo representa sino que *crea* realidad; la crea incluso a costa suya, ya que palabras como "auténtico" o "falso" dejan de tener un sentido preciso cuando se aplican a una realidad que las excluye. Cuando hablamos de "pasado" -como, por ejemplo, cuando hablamos de conservar el pasado o del aspecto originario de un templo-, estamos presos de las palabras. Las palabras "pasado", "original" o "auténtico" son trampas de la inteligencia y hacen difícil el acceso a lo real; aunque son el único acceso del que disponemos.

El caso de *Joven sentada al virginal* es el inverso al de *Cena de Emaús:* una obra despreciada se transforma súbitamente en una obra maestra. El juicio del experto muda nuestra mirada como si se tratara del juego de manos de un prestidigitador. El especialista otorga autenticidad y también puede negarla; en ambos casos la obra se transforma. Al crear realidad, el lenguaje también abre las puertas a una distinta percepción de esa realidad.

3

En algunas obras de Henry James se transparenta la búsqueda, siempre frustrada, de lo real; los protagonistas de *Los papeles de Aspern*, *La lección del maestro* o *Lo real* tienen entre sus manos lo que son incapaces de ver. Quizás la de James es la generación que perdió, junto a la duda sobre las formas de la sensibilidad, la misma realidad. En esta etapa de la modernidad aún hay una búsqueda de la *forma,* aunque ésta no es ya algo fijo, sino algo que se transforma en el tiempo (*La figura en el tapiz*, la psicología de la Gestalt o la de William James). Husserl, que pertenece a esa generación, intenta dar el salto a la cosa misma, incluso insuflando la fe



necesaria, el grito. Sus discípulos son los maestros de la epifanía, del momento verdadero (Proust, Joyce, los modernistas), de la *autenticidad* (Heidegger). Más tarde la forma se disuelve aún más y es sólo tiempo lo que queda (Beckett). ¿Dónde se oculta la realidad después de esto? ¿Hay una realidad a la que acudir?

Hans Robert Jauss[3], en el análisis que hace de los poemas de Apollinaire *Zone* y *Lundi Rue Christine,* habla del "umbral de 1912" como el punto de no retorno de un nuevo concepto de realidad, entendida ahora como una "realidad resistente" a ser asimilada por el conocimiento. Se trata tanto de una resistencia exterior (sincronía del presente, de un aquí y ahora que ya no se pliega al sujeto) como interior (fragmentación del yo en el espacio y en el tiempo, pérdida del yo en la multitud anónima, pérdida de la fuerza identificadora del recuerdo). La realidad diaria aparece en estos poemas como una ficción; los retazos de conversación convertidos en arte al ser inscritos en el poema por Apollinaire son equivalentes a los *ready-made* de Duchamp: objetos comunes transformados en arte al ser fechados y colocados en una exposición.



Van Meegeren

Apollinaire y Duchamp ilustran el nuevo punto de conexión entre realidad y arte. La obra de arte era hasta entonces el paradigma de realidad y su autenticidad estaba constituida, según dice Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproducción técnica*, por su sola presencia en el tiempo, por *su aquí y ahora* que la hacía irrepetible; de ahí el irónico cuidado que pone Duchamp en fechar sus artefactos. Es el mismo proceso de reproducción de una obra el que cuestiona, en palabras de Benjamin, "una médula sensibilísima que ningún objeto natural posee en grado tan vulnerable": su propia autenticidad. El acercamiento de la obra de arte que supone su reproducción le sustrae su carácter aurático, en el que es esencial la distancia. Benjamin tuvo la perspicacia de captar la



relación que se da entre esta nueva forma de percepción del arte y el advenimiento de las masas, el culto a la máquina o el rechazo de lo irrepetible; algo que, lejos de ser negativo, él entiende como la emancipación del arte de su "parasitaria" función ritual. Ahora bien, si la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, la función del arte se transforma. Si lo auténtico es el aquí y el ahora, ¿qué ocurre si ese aquí y ese ahora, el espacio y el tiempo- se ponen en cuestión? Son los cambios espacio-temporales (su creciente compresión, la paulatina conversión del tiempo en mero instante)[4] los que cuestionan lo real; de ahí su búsqueda a finales del XIX y su presencia como iluminación o epifanía a principios del XX. Si la realidad se escurre en un tiempo que ha perdido tanto su carácter vectorial como el circular (los tiempos del presente se suelen describir como tiempos múltiples, tiempos sincronizados, tiempos paralelos, vectores de tiempos) y en un espacio heterogéneo y fragmentario, se pierden el aquí y el ahora, es decir, las formas a priori de la sensibilidad que, según Kant, garantizaban el orden necesario para que nuestro conocimiento fuera posible. En esas condiciones no es posible distinguir con la nitidez de antes lo auténtico de lo falso; más bien cabe esperar que sean conceptos híbridos (el *vrai-faux,* por ejemplo) los que den cuenta de la realidad presente.

Notas:

1. Roman Gubern: *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2005

2. Denis Dutton: "Authenticity in Art", en http://www. Denisdutton.com/authenticty.htm

3. H.R. Jauss: *Las transformaciones de lo moderno.* La balsa de la Medusa. Madrid, 2004, p. 203 y s.

4. David Harvey: *La condición de la posmodernidad*. Amorrortu editores. Buenos Aires, 1998, p. 314



***Mona Silla,* Arquera**



Tres minipábulos
por Francisco Herrera

Otra, otra, le pedía su público arrobado, extasiado, y él ni corto ni perezoso volvió a nacer y chilló con todas sus fuerzas hasta que le cortaron el cordón umbilical.

El ánfora hundida, animal submarino y polifémico, mantuvo su único ojo abierto a merced de las corrientes oceánicas, como si le fuera la vida en ello.

Si supiera la de veces que se lo había dicho. Y con todo eso se empeñó en hacerse escritor, como quien va al monte a cazar zorzales.



Out of Focus, Marie Lidén

Francisco Herrera tiene su blog en laletrasinsangre.blogspot.com



La calumnia

Elemental como una ameba, su turbia transparencia de medusa irritante acaba por emponzoñar todo lo que roza y lo que dice; a quien lo dice y a aquel que lo escucha.

Como la hidra, extiende sus ramificaciones de infamia por todo lo que toca, con viscosidad invertebrada de monstruo en pesadilla, de irresponsable sueño de la razón.

De un golpe, de un solo golpe, su insidiosa inconsistencia se convierte en agua pestilente, en humo, en sombra, en nada. Pero deja una herida su recuerdo. Los días le darán la consistencia indolora de la cicatriz. Deja esa señal endurecida y áspera. Y un charco sucio que solo el tiempo seca.

El sueño

Soñó con la viva impresión solar de la cal en los muros del verano, con la luna nubosa y templada del Martes Santo; recuperó el tacto agudo de la espiga y el húmedo olor terrenal de septiembre; la cercanía del primer mar y su olor primario y branquial; soñó con el caliente sabor áspero de la sangre.

Lo despertó el tictac de una bomba de relojería: el cruel artefacto con temporizador de su corazón expuesto al óxido del tiempo y su salitre corrosivo.

Aquel día supo, con la serena distancia de la duermevela, que no tardaría en morirse, que la muerte le sorprendería con los ojos abiertos.

Santos Domínguez tiene su blog en encuentrosconlasletras.blogspot.com

Tengo *glamour*. Tengo tanto *glamour*. Me hago a mí misma. Las personas que tienen *glamour* se construyen a sí mismas... Con una cánula aspiro la grasa de mi papada, la centrifugo, encierro a las células traumatizadas en el manicomio y me la inyecto, pura, a través de la axila o arrancándome los pezones.

Empiezo a tener una imagen positiva de mí misma.

Como el músculo platisma se me cae, tengo muchos anillos de Venus, pero no me importa, no me causa ningún complejo: abro mis orejas con un bisturí hasta la nuca y el mentón y despego suavemente la piel y la estiro, la estiro... y la recojo en un pequeño moño con un lazo detrás del cuello. Ay, qué dolor.

Ahora solo necesito proyectar el mentón.

Me hago un blanqueamiento de dientes y sonrío ante el espejo con gesto heroico. Me arranco las muelas del juicio para resaltar los pómulos. ¿Pómulos o juicio? Pómulos, pómulos.

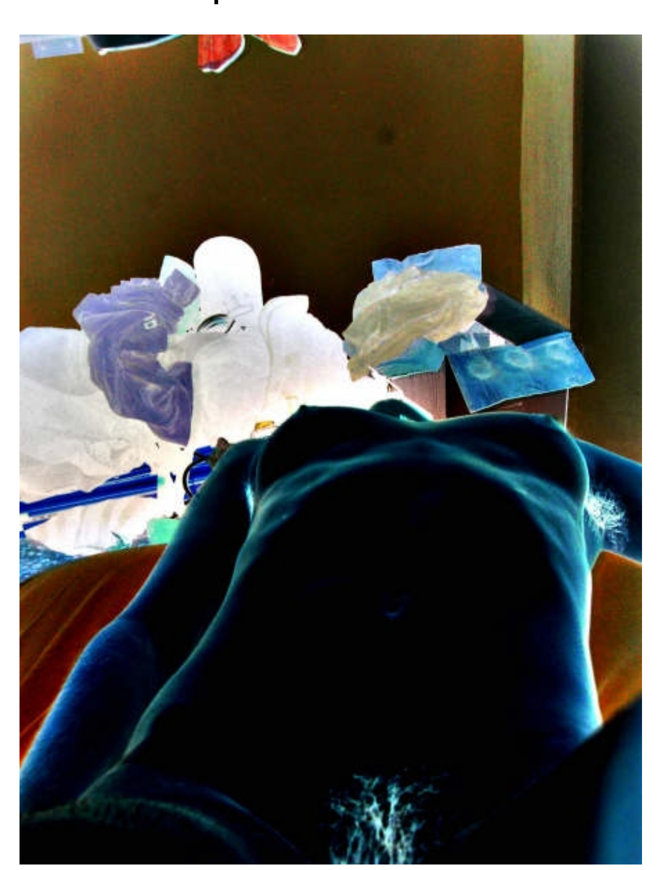
Me hago una periodoncia, una endodoncia y una escultura dental con la forma del *Pensador* de Rodin. No, mejor con el *David* de Miguel Angel, que está más bueno. Me lavo los dientes y le pongo dentífrico por todo el cuerpo y me lo engancho al hueso con titanio puro, como el Guggenheim.

Para tener una mirada más joven me abro el párpado inferior por la línea de las pestañas y me extirpo el músculo.

Me hago una rinoplastia para solucionar mis complejos psicológicos.



Me construyo unos gemelos con prótesis de silicona envueltas en poliuretano y me pongo dos prótesis en cada pierna para que armonicen con la forma poliédrica de mis rodillas y tobillos.
Opto por la solución quirúrgica y me reconcilio con mi trasero.
Perdón. Te perdono por existir.
Me voy al Mar Muerto a que me embadurnen todo el cuerpo con barro y me hago un tatuaje en la frente, que es la única parte que no se ha quedado amoratada.



And everything that came to an end **de Marie Lidén**

Ojos, nariz, pómulos, orejas, labios, dientes, mentón, cuello, pecho, espalda, vientre, glúteos, muslos, piernas, brazos y depilación. Si no soy perfecta me invento a otra.
Dos millones de mujeres intervenidas no pueden equivocarse! ¡La belleza empieza por dentro! *(Saca un bote de pastillas y se las traga compulsívamente).*

El cuento del disco duro, demasiado duro

Mario Gómez

Relato



Arquera, *Lectura*

Un hombre escribe en secreto durante toda su vida. Imagina, en los intervalos, las muchas futuras vidas que le aguardan. Nunca se ha molestado en dar a conocer su obra, pero (tal vez porque) confía en el futuro: sabe que éste acabará por rendirse ante el secreto de su escritura y que, tarde o temprano, descifrará su anonimato. Consuela sus pocos momentos libres con la idea de que esa tarea tediosa que es la creación, el esfuerzo de unir palabras como se unen ladrillos que se empeñan en no cuadrar o que no resisten ni una racha nocturna y que hay que recolocar una y otra vez, cada tarde, será vista a distancia como una aventura única en la que todo lo que no ha vivido se mudará en leyenda. Cierra los ojos y se observa saltarín e imprevisible en futuras memorias. Son cuentos, novelas, ensayos, diarios y poemas: la disciplinada tarea de todas las tardes de su vida. Nadie, salvo su mujer, conoce ese secreto. A veces piensa que le hubiera gustado



tener un hijo para que fuera él quien primero aprendiera a ver en su tímida discreción al gigante. Sus hijos serán sus lectores, se consuela, en los que, a su vez, él nacerá.

Una mañana se levanta con un indefinido deseo de vértigo. Llena el maletero del coche de miles de quebradizas hojas y decenas de cuadernos, almacenados por precaución en el disco duro de su viejo ordenador; conduce hasta la casita que se compró en el campo y cree temblar frente a la enorme pira que esa noche arde en el jardín. Mira a la luna y aúlla, pero se siente algo ridículo al hacerlo. Es la perplejidad de ese capítulo en sus futuras biografías lo que le anima a proseguir. Los últimos años de su vida son finalmente silenciosos. Deja de escribir pero sigue confiando en las entrañas de su ordenador. Se preocupa por salir todas las tardes a la terraza, con una vieja chaqueta de pana y una boina negra, incluso con una pipa o un pitillo apagado en la boca. Al igual que ya ganó la inmortalidad encerrado durante cuarenta años, ahora tiene que labrar su imagen y ha elegido esa inmortalidad de la chaqueta de pana, la boina y la pipa o el pitillo apagado. Cualquiera, piensa, podría leer en ella discreción, indiferencia, se ruboriza, insondable sabiduría. Confía en que su mujer le haga una foto en un momento de ensoñación, y un día se la hace. La última alegría de su vida es no haber tenido que pedírselo. Sabe que una tarea más difícil la está esperando.

Al morir de una mala pulmonía murió con él el ordenador que, como un perro fiel, guardó sus últimos días. Nadie, ni su mujer ni los vecinos, pudieron ponerlo en marcha: estaba demasiado preñado de genio y ninguna otra mano, a falta de la suya, podría ya devolverle la vida. Y ahora no hay ordenador capaz de leer los cientos de viejos disquetes ni la rebosante vieja memoria del disco duro. Los técnicos a los que la mujer acude en desesperada ayuda observan esa vieja memoria y esos gastados disquetes con la misma irónica compasión con la que la observan a ella; y cuando ella clama, “¡pero aquí está la obra de toda una vida!”, los técnicos no pueden evitar imaginar un disco duro relleno de cursis cartas de amor y tediosas listas de debes y haberes.



El agua estaba tibia. Era agradable su contacto sobre la piel. Hundió los brazos hasta los codos y frotó con fuerza. Nunca le gustó realizar las abluciones con agua caliente o fría. Sólo soportaba aquella que no se notaba excesivamente.

Siempre había odiado los extremos. Detestaba por igual la violencia como la mojigatería, la pasión y la indiferencia. Huía de los idealistas como de la peste. Tampoco soportaba a los héroes, había tantos muertos o lisiados.

La comida, en cambio, le fascinaba. Era su único vicio. Tan solo de un buen plato de asado se permitía algún exceso. La comida era su religión y tenía su propio ritual, que comenzaba con un escrupuloso lavado de manos. Éste era especialmente meticuloso cuando se trataba del asado, al que despedazaba con los dedos.

Continuó con las manos sumergidas en el agua, frotándolas con determinación; pero poniendo, al mismo tiempo, gran cuidado en no salpicar su ropa con los enérgicos movimientos de los brazos. Tan sólo tenía que humedecerse las manos, no el resto del cuerpo. Así era el ritual.

-Ha llegado el rey, señor -oyó que anunciaban a su espalda.

Un estremecimiento le recorrió el cuerpo. Cómo se podía ser tan inoportuno. Ya podía percibir el dulce olor del asado llegando desde la cocina, y tenía las manos tan limpias. Lo último que le apetecía era manchárselas con el rey.

-El rey espera, seño -repitieron con impaciencia.

-Que se lo lleven.

-¿Cómo? -respondió una voz incrédula a su espalda. No podemos. Es que…, se encuentra aquí conmigo…

-He dicho que se lo lleven. Acabo de lavarme las manos -cortó secamente Poncio Pilatos encaminándose hacia el asado.



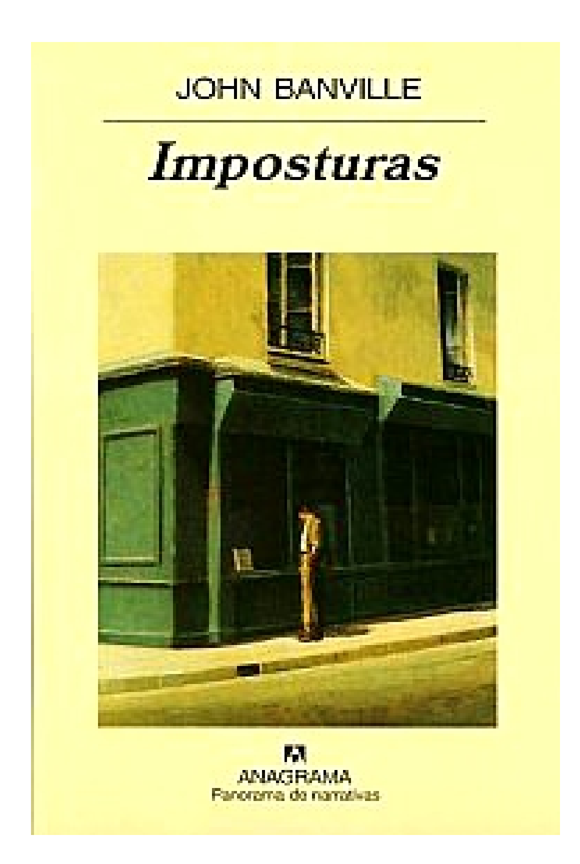
Over and out de Marie Lidén

En alguna parte del crepúsculo entre el sueño y el despertar
Existen los hijos del hombre
Nos escondemos de la vida
Porque sentimos la tierra desaparecer bajo nuestros pies
Y observamos a los títeres subiendo al infierno
Bajo fuego cruzado
¿Cuántas veces
Las mismas pautas que antes?
Corazones encerrados por ira y temor
Anhelan poder
Anhelan control
La avaricia nos degüella
Pero miramos, en silencio
Una y otra vez
Cómo nuestros sentidos se reducen a nada
Atrapados por el miedo a resistirnos
Y mientras caemos nos despreciamos como nunca antes.



4th time 070 **de Marie Lidén**





Leo la crítica que Alejandro Gándara hace en su blog *El escorpión* de ***Imposturas***, la novela de John Banville, y veo que se queda en lo previsible (¡cuántas imposturas me rodean!, basta leer un suplemento cultural…; cosas así). Algunos de los comentarios apuntaban a lo mismo (la impostura está en nosotros, todos somos impostores,…), pero eran demasiado vehementes, lo que en cierta forma contradecía el mensaje. Ese modo de darse golpes de pecho a la hora de reconocerse falso me hace sospechar que no se trata sino de otra manera de exclamarse Auténtico. Creo que hay cosas que hay que decir como si no se dijeran; cosas que es mejor callar diciéndolas. Quien se sabe falso se sabe también inevitable: hay una fibra de falsedad que nos compone y frente a la que tratamos de desviar la mirada con vergüenza y piedad. Son secretos de familia que se adivinan en una mirada al suelo y un leve asentimiento.
Banville escribe en el filo de lo expresable; allí donde tomamos conciencia de que sólo somos cuerpo. Desdeña la ironía que sus colegas de generación ingleses creen tan necesaria; sus palabras nos llegan sin esa protección, aunque yo, lo reconozco, he de exigirme a veces la irónica distancia que él no me concede. Por puro afán de supervivencia.

El título original de ***Imposturas*** es ***Schroud***, sudario. Mucho mejor. Esa evocación de algo que ha sido limpio y que ahora está mancillado, corrompido, pestilente. Como el viejo cuerpo de Vander. Banville hace referencia al Santo Sudario, otro de los protagonistas de la historia; también falso pero auténtico en su falsedad o, tal vez, indiferente en su falsedad.



Hay desde los orígenes del arte plástico una ilusa obsesión por aprehender la realidad que quiere vencer el paso del tiempo. Esta confortable suposición oculta una cualidad inherente a la propia imagen: su desvanecimiento. Tanto la imagen pictórica como la cinematográfica viven en una continua variabilidad de deterioro en la que también intervienen los polémicos procesos restauradores.

Cuando en 1923 un arruinado Georges Méliès quema sus películas la historia del cine está comenzando, era el tiempo presente. La conservación de una basta producción inabarcable no la habría hecho posible. Sin embargo, una pérdida inapelable de la imagen en movimiento ya se estaba produciendo desde que algunos años antes las filmaciones de los hermanos Lumière se someten al desgaste de la matriz de la cámara cinematográfica en su primera proyección. Para Paolo Cherchi, *La muerte del cine*, el proceso restaurador puede suponer una deformación igual o mayor que la sufrida por el paso del tiempo.





Y cuando todavía no se han puesto los medios para una “efectiva” preservación de los originales ha llegado la era digital. Hoy en día puede percibirse un exceso de confianza en los soportes digitales similar al que pudo suponer en su momento la fotografía y el cine como soportes de embalsamamiento. Por ello creo que debemos ser cautos y dar tiempo a que el tiempo matice esta creencia.

La muerte del cine también es un libro de imágenes muertas.



Detrás de *5guineas* estamos

José Luis Bueno, Mario Gómez, Francisco Herrera, Jairo Montero y José Antonio Neira. Puedes ponerte en contacto con nosotros en la dirección **5guineas@gmail.com** y, por supuesto, te esperamos en nuestro blog **5guineas.blogspot.com**

Agradecemos la colaboración de

Arquera y Marie Lidén (para las imágenes) y de Juan Cobos, Santos Domínguez (santosdominguez.blogspot.com), La lentitud (spaces.msn.com/lalentitud), Sara Sender y Daniel Vigo (lalibreria.blogspot.com). El próximo número de ***5guineas*** saldrá en **julio** y estará dedicado al **tema del mal**

¿Por qué 5 guineas?

Una historia inmortal (de Orson Welles / Isak Dinesen)

El marinero paseaba solitario cerca del puerto cuando se le acercó un carruaje y un caballero le dijo:

- Eres un marinero muy apuesto. ¿Quieres ganarte cinco guineas?

Naturalmente el marinero aceptó. Le llevó a su casa, le invitó a cenar y a beber, y le dijo:

- Soy muy rico, y muy viejo también. Y desconfío de las personas que heredarán lo que he ahorrado en toda mi vida. Hace tres años me casé con una mujer muy joven. De nada me ha servido. No tenemos hijos.

(...) El anciano llevó al marinero a un dormitorio adornado con clavos macizos. En él había una cama. Y en la cama una mujer. El caballero sacó de su bolsa una moneda de oro, de cinco guineas, y se la entregó al marinero.